

Anna G. Piotrowska

Uniwersytet Jagielloński  
Kraków

## WSPÓŁCZESNA MUZYKA ROMÓW A PROCESY GLOBALIZACYJNE

[1] Spory natury akademickiej dotyczące definicji tzw. muzyki cygańskiej sięgają roku 1859, będącego datą publikacji książki Franza Liszta *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. W tej, propagującej romantyczną wizję kultury cygańskiej, pozycji autor – węgierski wirtuoz fortepianu i kompozytor – zaproponował, by uznać za muzykę cygańską wszelką muzykę profesjonalną graną przez samych Romów w obrębie Europy. Od czasu tamtej kontrowersyjnej definicji muzyka Romów stała się tematem licznych badań etnomuzykologicznych, których efektem jest powszechna zgoda co do niehomogenicznej natury muzyki kultywowanej przez Romów. Muzyka Romów nie funkcjonuje na zasadzie monolitu, a będąc wytworem kultury różnorodnych jej przedstawicieli, stanowi konglomerat rozmaitych tradycji muzycznych. Istniały grupy romskie, które zachowując migracyjny tryb życia, jednocześnie adaptowały w warstwie muzycznej cechy stylistyczne kultywowane przez otaczające je grupy etniczne. Na drugim biegunie sytuowały się grupy osiadłe, które w wyniku silnej presji otoczenia odnawiały swój język muzyczny i w konsekwencji wygenerowały własny, niezależny idiom. Niektóre grupy romskie zachowały natomiast tradycje muzyczne powstałe w przeszłości, wykształcone w zupełnie innym środowisku niż to, w którym grupie przyszło żyć (Kovalcsik 1990: 178). Te rozmaite sposoby modyfikacji własnego języka muzycznego poszczególnych grup sprawiają, że nie istnieje jeden, dominujący styl muzyki romskiej, a kolektywny termin „muzyka romska” ma szeroki zakres znaczeniowy.

Obecnie rozwój kategorii tzw. *world music* sprawił, że muzyka Romów została wciągnięta w siatkę nowych relacji pomiędzy różnymi muzycznymi praktykami, do tej pory rzadko lub w ogóle nie porównywanych z sobą ani z sobą nie zestawianych, a w chwili obecnej kategoryzowanymi pod wspólnym szyldem *world music*. Pociąga to określone konsekwencje w postaci bezpośredniej bliskości form muzycznych okupujących ten sam segment muzycznego rynku konsumpcyjnego i rywalizujących z sobą. Sytuacja ta jest wynikiem szerokiego rozumienia określenia *world music*. Definicja terminu, oparta na unifikującej funkcji wszystkich lokalnie zakorzenionych form muzycznych na całym świecie (por. Feld 2000), nie odwołuje się bowiem do jednego stylu muzycznego charakteryzującego się wewnętrzną spójnością (por. Brennan 2001, Feld 2000; Guilbault 1997). *World music* kreowane jest na zasadzie negatywnego założenia, że kategoria ta posiada zastosowanie jako umowny znak firmowy stosowany na pokrycie zamieszania wywołanego różnorodnością muzycznych praktyk spełniających jeden

zasadniczy warunek, mianowicie nienależących do głównego nurtu zachodniej muzyki popularnej ani poważnej.

*World music* nie jest tylko sposobem przejęcia kontroli nad rynkiem muzycznym poprzez milczące pozwolenie na generowanie coraz większej ilości muzycznych hybryd. Zgoda na modyfikowanie folkloru poprzez wprowadzanie nowych instrumentów i form niedostosowanych pozornie do wcześniejszego rozumienia terminu folklor stwarza możliwości rozszerzenia pola znaczeniowego jednej z najbardziej kontrowersyjnych, zwłaszcza w etnomuzykologii, kategorii „autentyzmu” muzyki. W wypadku muzyki romskiej, jej „autentyzm” nie stanowi immamentnej dla muzyki romskiej jakości, ale odwołuje się raczej do całego szeregu cech kojarzonych z wykonywaniem muzyki romskiej. Imputowany autentyzm muzyki romskiej, nie tracącej swej integralności i rozpoznawalności pomimo nacisku działań integracyjnych i globalizacyjnych, tkwi więc w istocie muzycznej demonstracji, będącej swoistego rodzaju żywym aktem wyboru i manifestacją pewnej alternatywy.

Funkcjonujące w ramach *world music* określenie „romska muzyka” (ewentualnie rzadziej „cygańska muzyka”) – zdaniem badaczki muzyki Romów K. Kovalcsik – oznacza *de facto* międzynarodową conceptualizację „zbioru gatunków wykazujących wpływ muzycznych tendencji ostatnich 25 do 30 lat” (Kovalcsik 1999: 77). Wyznaczenie w tej definicji zakresu czasowego zmian oddziaływających na muzykę Romów spełnia niezwykle istotną rolę, ponieważ adaptacje i transformacje były zawsze immanentną – związaną nie tylko z obecnymi czasami – cechą muzyki Romów. Jak pisze Iren Kertesz-Wilkinson, w wypadku muzyki Romów „procesy adaptacyjne formułują kontinuum, poczynając od imitacji – odtworzenia oryginalnego materiału, poprzez rozmaite transformacje tego procesu, aż po tworzenie nowych gatunków” (Kertesz-Wilkinson 2001: 614). Wiąże się to nieuchronnie ze zmianami wyznaczników stylistycznych poprzez alteracje parametrów muzycznych, takich jak preferowane instrumentarium, maniera wykonawcza czy stosowany typ melodyki, rozwiązania w warstwie metro-rytmicznej, a także tonalne oblicza kultywowanej muzyki.

W ostatnim dwudziestolecu muzyka Romów uległa jednak daleko idącym przeobrażeniom, a w wyniku zmian społeczno-politycznych na obce wpływy szczególnie podatna była muzyka Romów z Europy Środkowej. Alteracje stylu muzycznego wywarły następnie ogromną presję na sposób wykonywania muzyki i jej publicznego prezentowania. Zmiany w kulturze muzycznej Romów same stanowiły odbicie dokonujących się transformacji, na nowo definiując relacje Romów z otaczającym ich światem. Muzykę Romów w objętej procesami globalizacyjnymi rzeczywistości nie charakteryzują bowiem tylko muzykologiczne wyznaczniki dotyczące instrumentarium, formy melodyki czy rytmiki, ale towarzyszy jej szerszy kontekst reprezentacji Romów, zwłaszcza w mass mediach.

[2] Alteracje muzycznych stylów reprezentatywnych dla poszczególnych grup romskich, wynikające z procesów asymilacji, sprawiły, że w okresie ostatniego ćwierćwiecza na muzykę romską – w niespotykany dotychczas sposób – zaczęła wpływać tzw. muzyka popularna. Przekaz radiowy czy telewizyjny oraz Internet zadecydowały o zmianie oblicza tej muzyki. W wyniku intensywnego działania sił zewnętrznych na muzykę Romów zarysowały się dwie tendencje reagowania na zachodzące przemiany.

Dominująca [a] idea modernizacji muzyki romskiej poprzez nawiązania do nowych trendów bywa negowana i pojawiają się – chociaż wydaje się, że znacznie rzadziej – głosy nawołujące do [b] zachowania tzw. tradycyjnych wyznaczników romskiej kultury muzycznej.

[a] Transformacje zachodzące w ostatnich czasach w muzyce Romów szczególnie wyraźnie odwołują się do wpływów tzw. zachodniej muzyki popularnej. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku nowe instrumenty i wynikające stąd innowacyjne brzmienia infiltrowały muzykę Romów, na przykład na Węgrzech, gdzie popularność zdobywały między innymi style określane jako „latino”, „rap” itp., odzwierciedlając wysiłki społeczności romskiej w kierunku zmiany koncepcji relacji mniejszość – większość, na nowo określających związki nie tylko samej muzyki Romów z modami ferowanymi w środowiskach nieromskich, ale przede wszystkim stosunek świata romskiego do innych zjawisk kulturowych. Wypracowanie więzi pomiędzy muzyką Romów a tendencjami obserwowanymi w świecie muzycznym stanowiło nowe wyzwanie dla muzyków romskich.

Tak zwany romski pop zapoczątkowany został przez muzyków romskich, którzy często swoje artystyczne kariery rozpoczynali jako muzycy ludowi. Zmieniona sytuacja polityczna sprawiła, że z czasem coraz częściej inkorporowali w swojej muzyce elementy muzyki popularnej, przyczyniając się do rozwoju nowego stylu. Pop romski z dużym sukcesem zadomowił się w środowiskach miejskich oraz wiejskich, stanowiąc na przykład w Polsce konkurencję repertuarową dla tzw. disco polo podczas zabaw towarzyszących weselom wiejskim.

Natomiast romski rap łączony jest raczej ze środowiskami miejskimi i subkulturami większych aglomeracji, na przykład na Węgrzech upowszechnił się w Budapeszcie w ósmej dzielnicy, kojarzonej jako tzw. zła okolica, powielająca wzorce doświadczeń amerykańskich gett. W paralelny omalże sposób, romski rap posiłkuje się podwójną strategią odwołań do własnych źródeł marginalizowanej kultury, jednocześnie czerpiąc z kultury amerykańskich raperów. Jednym z pierwszych zespołów uprawiających tzw. romski rap był Gypsy Aver, początkowo znany jako Tato Nilaj, którego kasetą z 1993 roku stała się milowym krokiem w wyznaczeniu drogi tego stylu. Jednym z zamieszczonych tam utworów był remake *Čaj Šukarije*, wykonywanego w latach sześćdziesiątych XX wieku przez Esmę Redzepową, która popularyzowała muzykę romską na terenie Jugosławii.

Także rock wywarł wpływ na muzykę Romów, przejawiający się między innymi wprowadzeniem elektrycznych gitar, syntezatorów, a także korzystaniem z silnie wypunktowanego podkładu rytmicznego. O wszechogarniającej obecności muzyki rockowej opowiadała w wywiadzie przeprowadzonym przez Eliasa Stimaca rumuńska artystka Sandra Weigl, mówiąc o swoim doświadczeniu muzykowania z romskimi muzykami na rumuńskiej wsi w 2004 roku. Sytuację, jaką tam zastała, tak opisywała:

Było niewielu Cyganów chcących grać starą cygańską muzykę bez wzmacniacza i „nowych” instrumentów jak keyboard i tym podobnych. Nowa cygańska muzyka w Rumuni posiada nazwę i nazywana jest *manele* – jest rodzajem nowoczesnego cygańskiego rapu, miks starej cygańskiej muzyki, rumuńskiej muzyki ludowej, z elementami rocka i muzyki pop (Stimac 2005).

Zjawisko twórczego wykorzystywania przez Romów tendencji ogólnoświatowych i adaptowania ich na własne potrzeby muzyczne ilustrują przykłady z krajów byłej Jugosławii. Jednym z najczęściej przywoływanych w literaturze przedmiotu przykładów adaptacji melodii znanego przeboju przez muzyków romskich jest transformacja jakiej uległa melodia popularnego brazylijskiego hitu *Lambada* w Kosowie (Pettan 1992, Kertesz-Wilkinson 2001: 615, Silverman 1996: 248). Romowie zrezygnowali z tekstu w języku portugalskim, ograniczając się do wersji czysto instrumentalnej, w której pominieli oryginalne powtórzenia, rozsadzając w ten sposób pierwotnie symetryczną strukturę melodii. Nadto na terenach byłej Jugosławii od lat osiemdziesiątych XX stulecia rozwija się związana z kulturą romską tzw. *nowo komponowana narodna muzika* wykonywana zarówno przez Romów, jak i nie-Romów. Jej prekursorem była belgradzka grupa Južni Vetar łącząca w swej twórczości cechy typowo serbskie (np. metrum dwie czwarte) z bośniacką ornamentyką oraz macedońską asymetrią rytmiczną w ramach lekkiej popowej instrumentacji. Styl ten, wnoszący powiew nowości i odświeżenia, zyskał akceptację wśród społeczności romskich i muzyków romskich (np. Šaban Bajramović). Natomiast romski piosenkarz z Macedonii Muharem Serbezovski skomercjalizował praktykę tłumaczenia na język serbski folkowych piosenek tureckich, które wykonywane przez Romów zyskały popularność zarówno wśród publiczności romskiej, jak i nieromskiej (Silverman 1996: 248).

Na rozmaite wpływy szczególnie podatne okazało się flamenco, które odniosło spektakularny sukces, otwierając wykonawcom tego typu muzyki drzwi do międzynarodowej kariery. W Hiszpanii okresu postfrankistowskiego wykonawcy flamenco migrujący do miast z andaluzyjskiej prowincji zetknęli się z nowymi stylami muzycznymi, co przyspieszyło proces fuzji flamenco między innymi z katalońską rumbą, rockiem, jazzem itp. Ukuto nawet określenie *nuevo flamenco* na określenie idiomu muzycznego, w którym tradycja splata się z muzyką popularną, bluesem czy muzyką latynoamerykańską, arabską, afrykańską. Światowej sławy gitarzysta Paco de Lucia promujący flamenco podczas licznych koncertów, był pionierem łączenia elementów flamenco, jazzu i rytmów latynoamerykańskich i wywarł ogromny wpływ na kolejne pokolenia artystów flamenco. Współpraca P. de Lucii z pieśniarzem Camarónem de la Isla zaowocowała hitami na miarę *Soy Gitano* czy *Caminando*. W połowie lat siedemdziesiątych XX wieku popularny duet Lole i Manuel popularyzował nowe połączenie flamenco z poezją i rozbudowanymi formami instrumentalnymi. Wydany przez nich po śmierci generała Franco *Nuevo Día* stało się zwiastunem nowej ery idealizmu i wolności (Miles i Chuse 2001: 599). Ten sam tandem autorski przyczynił się także do fuzji flamenco z muzyką arabską, znaną jako *flamenco arabe*. W 1987 roku ukazał się album zatytułowany *The Gipsy Kings*, który był debiutem zespołu noszącego taką samą nazwę, założonego przez braci Reyes (Nicolas, Canut, Paul, Patchaï, André) oraz Baliardo (Tonino, Paco, Diego). Chociaż członkowie grupy zamieszkują na południu Francji, mają hiszpańskie korzenie, za ich sprawą światową popularność zdobyło połączenie rytmów rumbi z brzmieniem gitary flamenco.

Proces przeszczepiania na grunt flamenco nowych elementów kontynuowała w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia grupa Ketama oraz Pata Negra, poszerzając paletę wpływów o salsę i blues. Powstało tzw. *rock gitano* nieodłącznie łączone z hasłem *poder gitano* oraz *Nueva Cancion Andaluza* (nowa pieśń andaluzyjska) po-

dejmująca w tekstach podobne do *rock gitano* problemy, jak kwestie urbanizacji czy bezrobocia, chociaż *Nueva Cancion Andaluza* adresowana jest do relatywnie mniejszej grupy studentów i aktywistów (Manuel 1998: 194). Brzmienie flamenco, poszerzone o elementy jazzu, muzyki pop etc. zyskało masową popularność, a artyści flamenco modyfikujący swój repertuar pod naciskiem innych stylów, jednocześnie sami wywierali wpływ na muzyków nie tylko romskich.

Zjawiskiem niezwykle interesującym jest bowiem, w czasach ułatwionej komunikacji i funkcjonowania środków masowego przekazu, wzajemny wpływ muzyki różnych grup romskich na siebie. Do najsilniej oddziaływujących zalicza się – obok flamenco – także romanse rosyjskich Romów oraz muzykę Romów węgierskich (Kovalcsik 1999: 77). W latach dziewięćdziesiątych XX wieku (oraz obecnie) na muzykę różnych grup romskich szczególnie wpływ wywierało nadal flamenco, muzyka Romów rosyjskich oraz popularyzowana poprzez filmy Emira Kusturicy muzyka Romów bałkańskich (Kovalcsik 2006.) Fascynacje te wykazują przy tym charakter falowy. Na przykład w latach osiemdziesiątych na Węgrzech niezwykłą popularność zdobył założony w 1978 roku zespół Cyganów wołoskich Kalyi Jag inkorporujący w swej muzyce, wywodzącej się z północno-wschodnich terenów Węgier, elementy muzyki popularnej i cechy stylistyczne romansów Romów rosyjskich. Maniera wykonawcza preferowana przez zespół nosiła znamiona tradycyjnych wykonań: większość pieśni utrzymana była w wolnym tempie, a melodie mocno ornamentowane. Swoje pieśni wykonywali w języku Romani używanym na Węgrzech tylko przez grupę wołoskich Romów. Czyniąc ukłon w stronę innych grup romskich zamieszkujących Węgry, wkrótce w swoim repertuarze Kalyi Jag umieścili także pieśni między innymi Bojaszów. Wśród instrumentów, na jakich grali członkowie grupy, znalazła się gitara, jej także poświęcona była pieśń *Gitarica* pochodząca z albumu *Cigány szerelem*. Pojawienie się w latach sześćdziesiątych XX wieku i szczególna popularność gitary wśród Romów, na przykład węgierskich, tradycyjnie niegrających na gitarach, może być wynikiem wpływu muzyki Romów rosyjskich, w literaturze przedmiotu zjawisko to tłumaczone jest raczej jako wpływ tanecznej muzyki węgierskiej zyskującej na Węgrzech coraz więcej zwolenników. Niewątpliwie na upowszechnieniu gitary wśród społeczności romskich zaważyła także ogólnoświatowa moda na muzykę rock'n'rollową posiłkującą się głównie tym instrumentem.

W instrumentalnie zmodernizowanym kształcie zespół Kalyi Jag, kontynuując tradycję brzmienia folkowego, wpłynął na kształt muzyki Romów w innych krajach. Cechy ich muzyki przeniknęły między innymi do muzyki wykonywanej przez zespół Romów górskich z polskiej Czarnej Góry – Kałe Bała. W instrumentarium Romów z Czarnej Góry obok skrzypiec i kontrabasów pojawiły się także gitara czy akordeon, którego występowanie w składzie zespołu świadczy o wpływach tradycji muzykowania Romów siedmiogrodzkich (Tcherenkov i Laederich 2004: 707–713). W latach dziewięćdziesiątych XX wieku popularność na Węgrzech zdobył zespół Ando Drom wchłaniający większą ilość elementów obcych, oscylujący wyraźnie w kierunku „umiędzynarodowienia” muzyki romskiej i podążający drogą wytyczaną przez prekursorów tego typu myślenia o muzyce romskiej – Gypsy Kings.

[b] Z drugiej strony w niektórych krajach prowadzona była kampania na rzecz unikania inkorporowania w muzyce Romów elementów zachodniej muzyki popularnej. W Bułgarii zarysowała się tendencja do kultywowania tradycyjnych form muzyki romskiej, wolnych od tzw. obcych wpływów, szczególnie tureckich. W związku z tym za cel ataków obrano, wykazującą wpływy muzyki zachodniej, popularną muzykę weselną wykonywaną w Bułgarii głównie przez zespoły romskie. Zarówno szybkie tempo preferowane w tej muzyce, jak i manierę bogatego ornamentowania linii melodycznych uznano za przejawy modernizacji i przeciwstawiano im spokojniejszą w wyrazie muzykę ludową. Popularność romskiej muzyki weselnej w Bułgarii nigdy jednak nie została zachwiana, chociaż minęły czasy jej świetności, przypadające na początek lat osiemdziesiątych XX wieku. Zespoły romskie wykonujące tę muzykę odnalazły wówczas w Bułgarii „nieoficjalną wolnorynkową niszę w socjalistycznej ekonomii” (Silverman 1996: 240). Zamawiane na wesela zespoły opłacane były według stawek za dniówki, ich uposażenia dochodziły do równowartości sześciu średnich ówczesnych pensji bułgarskich. Obecnie rynek nie jest już tak chłonny i muzycy zatrudniani są na godziny, wielu Bułgarów preferuje wręcz nagrany na płyty muzykę. Zespoły romskie wciąż towarzyszą natomiast weselom romskim i tureckim, co tłumaczy duży wpływ tej ostatniej kultury na wykonywaną przez Romów muzykę weselną. Otwartość na inność, także nowinki ze świata muzyki popularnej sprawiły, że już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku muzykę weselną Romów w Bułgarii charakteryzowało użycie technologii komputerowej, zarówno w procesie komponowania, jak i wykonywania (Silverman 1996: 240).

Jednym z aspektów zachowywania tradycyjnych wartości jest także śpiewanie pieśni w języku romskim. W niektórych krajach, na przykład w Bułgarii piosenki w języku Romani były w latach siedemdziesiątych XX wieku wykluczane z programów koncertów, nieobecne w mediach, a dopiero zwrot w 1989 roku spowodował, że język Romani na nowo stał się publicznym wyznacznikiem pieśni romskich.

[3] Komodyfikacja muzyki, także Romów, nasilająca się w Europie Środkowej po 1989 roku sprawiła, że muzykę zaczęto traktować jako produkt, którego istnienie usprawiedliwiała sprzedawalność kaset oraz biletów na festiwale promujące kulturę i muzykę Romów. Produkcja kaset z muzyką Romów, zapoczątkowana pod koniec lat siedemdziesiątych, w latach osiemdziesiątych znalazła się głównie w rękach małych przedsiębiorców nastawionych na natychmiastowy zysk, niedbających natomiast o prawa autorskie czy autentyzm promowanej muzyki. W połowie lat osiemdziesiątych zaczęto organizować koncerty muzyki popularnej, podczas których, na przykład w Bułgarii, zarówno publiczność romska, jak i nieromska chłonęła tę samą muzykę, ulegając jej przemożnemu wpływowi. Manifestacją obecności kultury Romów na mapie wydarzeń muzycznych stały się organizowane przez samych Romów festiwale z muzyką romską. Ich ważną rolę tłumaczy fakt, że muzykowanie, zwłaszcza publiczne, stanowi rodzaj kulturalnej działalności, która stwarza przestrzeń do samoidentyfikacji oraz własnej reprezentacji. Alfred Schutz określił tę funkcję muzyki, której przekaz związany z dookreśleniem przynależności etnicznej czy pozycji społecznej nie może zastąpić żadna inna sztuka, jako prekomunikacyjną relację dopasowania, pisząc, że „właśnie w tej wzajemnej prekomunikacyjnej relacji »ja« i »ty« są doświadczane

przez obydwie strony jako »my«” (Schutz 1977 [1951]: 108). Romowie odnajdują w muzyce symboliczny sposób na ustalenie „nowej pozycji, czasami poprzez stworzenie nowoczesnych kodów, które ich zepchnęły na margines inności” (Schein 1999: 364). Z tego powodu występ muzyczny dla Romów przedstawia wartość dodatkową, gdyż jak zauważa Carol Silverman, „dla Cyganów często konieczne jest całkowite przykrycie cygańskiej etniczności, traktowanej jako społeczna stygma” (Silverman 1988: 265). Muzyczny występ stanowi swoistą grę sił odzwierciedlonej za każdym razem na nowo w trakcie muzycznego spotkania, przybierającego formę rytuału, podczas którego dokonują się społeczne podziały, etniczna identyfikacja czy redefiniowanie poczucia własnej przynależności. W tym kontekście uczestnicy muzycznego wydarzenia „negocjują swoje miejsce w relacji do społecznych kategorii opisujących ich” (Schein 1999: 268). Relacje zachodzące pomiędzy wykonawcami, słuchaczami, instytucjami itp., w kontekście rozszerzających się globalnych sieci uzależnień determinujących procesy muzycznej produkcji, promocji czy recepcji, sprawiają, że dla Romów ich muzyczny występ nadal, tak jak w przeszłości, stanowi integralny i niezwykle istotny element etnicznego dookreślenia. Publiczne muzykowanie nieodmiennie reprezentuje ekspresyjną formę kulturowej wymiany pomiędzy Romami i nie-Romami – mającą własną mikropolitykę akt, w który zaangażowani są zarówno wykonawcy, jak i odbiorcy poddani działaniu czynników zewnętrznych, tych zależnych od nich i tych zupełnie niezależnych.

[4] Jak pisał Garth Carthwright, autor popularnej książki *Princes Amongst Men: Journeys with Gypsy Musicians*: „jeżeli historię piszą zwycięzcy, to Romowie zawsze wygrywali w muzyce” (Carthwright 2005: 12). Carol Silverman posunęła się nawet dalej w tym twierdzeniu, podkreślając ów „paradoks, że Romowie są bezsilni politycznie, ale silni muzycznie” (Silverman 1996: 231). Właśnie zespół skomplikowanych powiązań między jakościami czysto muzycznymi i pozamuzycznymi kształtuje obraz wzajemnych relacji Romów i nie-Romów, wyznaczając jednocześnie linie demarkacyjne pomiędzy kulturami muzycznymi przynależnymi tym społecznościom.

Powracające od 1859 roku – chwili publikacji książki F. Liszta – pytanie o istotę muzyki wykonywanej przez Romów nie tylko nie traci dziś na aktualności, ale w świecie współczesnym staje się punktem wyjścia różnych ujęć tego tematu. David Malvinni proponuje, by obecnie spojrzeć na muzykę Romów jako

- 1) autentyczny sposób wyrażania duchowej przynależności do świata romskiego;
- 2) ekspresyjny styl muzyczny;
- 3) kognitywny konstrukt, kategorię pomocną zarówno Romom, jak i nie-Romom w odróżnieniu muzyki romskiej od innej;
- 4) chwyt marketingowy;
- 5) kulturową specyfikę definiowaną w ramach badań etnomuzykologicznych;
- 6) element ruchu dążącego do zjednoczenia wszystkich współczesnych Romów (Malvinni 2004: 213).

Autor świadomy jest jednak faktu, że wszelkie hipotezy stanowią zaledwie punkt wyjścia do dalszych spekulacji co do rozumienia terminu „muzyka Romów”, zwłaszcza w kontekście pytania o relacje Romów z otaczającą ich, nie tylko muzyczną, rzeczywistością i o szczególną rolę muzyki w kształtowaniu tych związków w dobie glo-

balizacji. Swoisty paradoks polega bowiem na tym, że Romowie od bardzo dawna stanowili czynnik jednoczący w europejskiej kulturze muzycznej, z jednej strony kultywując stare formy, z drugiej – rozpowszechniając nowinki muzyczne i przyczyniając się do ich popularyzacji. Jak pisze antropolog angielski Judith Okely „romskie, cygańskie typy grupy [...] od dawien dawna były globalne, chociaż na swój unikatowy sposób. [...] Cyganie dostarczają przykładu kultury tworzonej we wspólnym, niewyizolowanym terytorium, która w konsekwencji wymaga codziennych kontaktów z nie-Cyganami i ich reprezentantami” (Okely 2003: 152). Także współczesna muzyka Romów skupia jak w soczewce interakcję pomiędzy lokalnymi i globalnymi tendencjami. Na muzykę tę wpływają w pewnym zakresie czynniki ideologicznej natury, piętno swe wyciskają też prawa rynku muzycznego i związanej z nim ekonomii. Jednocześnie jednak muzyka Romów nadal spełnia swoją funkcję identyfikacyjną, w kontekście lokalnym, ale i – coraz częściej – globalnym.